

Fecha de recepción: diciembre 2010
Fecha de aceptación: abril 2011
Versión final: junio 2012

Poéticas de la imagen digital

Sylvia Valdés *

Resumen: El presente ensayo aborda la cuestión de las artes digitales a partir de la construcción de categorías teóricas que abrevan disciplinarmente en la lingüística, la epistemología y el psicoanálisis. A través del análisis de obras de impronta tecnológica y espíritu transformador; y de casos de estudio que transitan por las periferias sociales como el frente de artistas del Borda, el ensayo va conjugando un devenir teórico que enlaza obras, autores e ideas desde la diversidad necesaria para el abordaje de un paradigma complejo. De esta manera la cuestión crítica y el ámbito político se revelan como los soportes para el pensamiento de la subversión positiva que caracteriza al arte actual.

Palabras clave: Arte - digital - imagen - Lingüística - Psicoanálisis.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 214-215]

(*) Doctora en Historia de L'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales de París. Fellow ship del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. Profesora titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Poéticas de la imagen digital

Las dos órdenes más importantes dentro de las prácticas de simbolización son las que se vinculan a la creación de imágenes y a la manipulación del lenguaje. Desde los más antiguos, las pinturas rupestres y la comunicación oral hasta las formas más actuales vinculadas a la imagen digital y al hipertexto, estas prácticas han sido abordadas a través de técnicas específicas, lingüística, epistemología, psicoanálisis.

La lingüística que, a partir de Saussure, no solamente se instituyó como ciencia sino que, durante algunas décadas, pareció guiar la constitución de todo saber sobre lo humano, aparece hoy en día sobredeterminada por el sujeto consciente.

La epistemología que subyace en la lingüística tanto como los procedimientos de acceso al conocimiento que se desprenden de ella (por ejemplo el método estructuralista) están hoy marcados por cierto anacronismo frente a las mutaciones actuales de los sujetos y las sociedades. Sin embargo dentro de este panorama emerge la figura de Roman Jakobson y su concepción del lenguaje poético. Es su discurso y no el de otro lingüista el que ha servido a Lacan en su elaboración de su teoría del inconsciente.

El psicoanálisis es un elemento constitutivo importante en la articulación de un sistema de abordaje a las prácticas de simbolización ya que el sujeto está siempre presente desde que aparece la conciencia de una significación. En una aproximación crítica que contemple la instancia psicoanalítica es indispensable tener presente la dialéctica de la lógica del significante planteada por Freud y después por Lacan quien analiza los aspectos generativos de la *instancia de la letra en el inconsciente*.

Aunque los esfuerzos actuales de abolir la subjetividad (que en realidad vienen de los años 60) por considerarla una forma de sujeción al sentido, proponiendo en su lugar espacios (los nudos borromeos de Lacan, los rizomas, explicados por Edgar Morin, la morfología de las catástrofes) no es posible olvidar que esos modelos surgen de una lógica específicamente ligada al lenguaje y al sujeto. Siguiendo a Husserl se puede decir que: “Debemos tomar en consideración la originalidad de la actividad lógica que está específicamente ligada al lenguaje de igual manera que las formaciones ideales del conocimiento que encuentran en esta actividad su fuente específica” (Husserl, 1962:190). Chomsky, por su parte, considera que la facultad del lenguaje solo puede ser comprendida en relación con una psicología que comience por la definición de varios sistemas de conocimientos y de creencias humanas. (Chomsky, 1969).

Es importante recordar que el descubrimiento del inconsciente por parte de Freud es precedido y se acompaña por uno de los estallidos más espectaculares del discurso en occidente: Mallarmé. Lautréamont y luego Joyce, Kafka, Artaud. Sus escritos subvierten los códigos ideológicos de la época (mitos familiares, religiosos, estatales) al mismo tiempo que el código de la lengua, garantía última de la unidad del sujeto. Esta subversión es una *práctica* y no una deriva ya que formula no un nuevo lenguaje en el sentido simbólico sino una red simbólica que es el soporte de códigos múltiples.

Arte y lenguaje poético

Las formas de incidencia del lenguaje poético en las artes audiovisuales y en la actividad proyectual son múltiples.

La imagen, mutación cósmica y social de la comunicación entre las tribus primitivas, invalida el mentalismo contemplativo que aparece cuando el intercambio se acantona en los estratos de la lengua. Más tarde cuando las representaciones gráficas se diversifican en símbolos de escritura y símbolos plásticos, las estructuras lingüísticas, ahora transformadas en escritura, serán las espinas del proceso de simbolización plástica: al mismo tiempo lo estructurarán y lo subordinarán.

Siempre es difícil superar la brecha que separa las palabras de aquello que existe sin palabras: la imagen. Es necesario franquear el espacio de la denominación misma para acceder a esa dimensión que existe innominada y que es más que una palabra. Es complejo tratar de introducir los signos de la lengua en ese otro signo ya producido. Para hablar de una imagen es necesario recurrir a un proceso de elaboración, no hay que explicarla, en el sentido fenomenológico sino describir el fundamento de lo que en la concepción de la obra se presenta como específico: la articulación de sistemas. Lo mismo ocurre con el diseño, en todas sus formas, es decir con la actividad proyectual en su etapa inicial, etapa en la que el objeto es una forma virtual.

Cuando el discurso se refiere a una imagen funciona como una suerte de complemento ya

que no reemplaza no ocupa el lugar de un vacío sino que se adjunta a algo y lo refleja para completarlo. Se adjunta a algo que, a pesar de no estar en su mismo campo, le es homogéneo y lo demanda, más allá de la morfología de la representación. No debe considerarse algo externo, heterogéneo, sino un *cum* con la imagen presente, que debe llevar a su culminación esta presencia, completarla, saturarla. Visto desde otro ángulo el discurso crítico aparece como una división interna de la obra, una parte que da la ilusión de pluralidad, un estallido de pseudo-diversidad en el interior de un circuito ya cerrado, efecto de la articulación de diferentes topologías. De alguna manera debe borrar la diferencia lógica-lenguaje y producir una suerte de escape extra lógico.

En realidad el discurso crítico debe encarnar aquello que los formalistas rusos llamaban lenguaje poético. El lenguaje poético no es un tipo de lenguaje que obedece a reglas suplementarias de las del lenguaje común. Se trata, en realidad, de una práctica cuyo borde es el lenguaje, en la que opera un ritmo pre y trans-lógico.

El sentido y la significación del lenguaje poético ya han sido estudiados pero esta operación se ha realizado desde el campo de la lingüística lo que ha contribuido a reducirlo a un horizonte fenomenológico es decir sólo se ha visto en la función poética aquello que la liga al significado y la confina al campo de la literatura. Sólo Julia Kristeva en un artículo publicado en 1974 en la revista *Critique* vincula la definición de lenguaje poético de Jakobson con el lenguaje de las vanguardias literarias y, de alguna manera, abre un campo de relación con otras vanguardias.

En realidad los textos críticos de Jakobson en relación a la poesía de Maïakovsky (Jakobson, 1967) revelan una palpable proximidad a los elementos de análisis de las artes plásticas. En efecto cuando habla del quiebre del ritmo del poema maïakovskiano por la aparición del sol, instancia del lenguaje que corona el planteo rítmico, estructura límite que, en cierto sentido mata al ritmo pero, al mismo tiempo, lo fija en una imagen única total, se puede aplicar la misma descripción a los cuadros de Malevitch, círculo negro sobre cuadrado blanco, cuadrado negro, cuadrado blanco. El sol invade la tela y congela el ritmo. Un punto esencial es que no habría combate sin la instancia del sol, dice Jakobson, sin ella el ritmo informulable correría pero terminaría por enterrarse. Es midiéndose con la instancia del lenguaje estructurante que el ritmo combate, formula, se transforma. Es también midiéndose con la instancia del lenguaje que la plástica se formula en el terreno crítico.

El lenguaje poético realiza una subversión positiva de los antiguos lenguajes y sistemas para instalar nuevos dispositivos de comunicación, destruye no solamente las creencias y las significaciones sino además, en las experiencias radicales, la sintaxis misma. Esto ocurre en Mallarmé y también en el creacionismo de Huidobro, en Joyce, en Artaud y también en las investigaciones dadaístas y en los antropofagistas brasileños, en los surrealistas, en los poetas concretos de Brasil tanto como en los surrealistas del viejo y nuevo mundo y en los nadaístas colombianos. En la plástica el lenguaje poético esta presente en los *ready-made* de Duchamp, en el estallido de las formas de Miró, de Bacon, en el arte conceptual y las instalaciones. En el cine en todos los films de Tarkovsky, en *Nouvelle Vague* de Godard, en *Le Bal* de Marguerite Duras, en *Film* de Beckett. En arquitectura en las formas fracturadas de la deconstrucción que se inicia en los '90 con las obras de Zaha Hadid, Eisenman, Gehry y en los volúmenes de la corriente informe de Matta-Clark, influida por Deleuze y Bataille que inicia el siglo XXI, en el surrealismo paisajista de Rem Koolhaas y sus alumnos de Rotterdam, o el más inquietante de Peter Kulka, en el conceptualismo de Jean Nouvel, o de algunas obras de Rafael Moneo y hasta en el minimalismo de Jacques

Herzog y Pierre De Meuron. El lenguaje poético devela, detrás de las categorías y estructuras tanto lingüísticas como plásticas la existencia de una escena en la cual el artista, escritor, pintor, músico, cineasta (y se puede agregar para abrir la discusión *designer*) definido en el topos de su comunicación con el otro, comienza por negar esa comunicación para crear otro dispositivo. Ese lenguaje no es ya comunicativo sino transformativo y llegará en los casos extremos a una antilengua como en Joyce o en Artaud o a una antipintura como en Malevitch, Duchamp o Ives Klein. En un anticine como en Godard y Marguerite Duras. En una antimúsica como en Cage y Mauricio Kagel. En una antiarquitectura como en Daniel Libeskind y Gordon Matta-Clark. El arte contemporáneo revela una práctica específica cristalizada en modos de producción altamente diversificados que tienen en común un lenguaje, el poético, que se alimenta de aspectos oníricos y de azar. “La obra de arte es aquello que el hombre arranca al azar”, decía Barthes. (1964:218).

Digitalización y arquitectura

Resulta curioso comprobar que la última década del siglo XX y estos primeros años del XXI, años en que se ha digitalizado la arquitectura se ha digitalizado también la guerra. Tanto en la guerra del Golfo del '91, como en la más reciente y, lamentablemente, aún inacabada junto a los bombardeos de Bagdad, se podía ver por medio de la *split-scream*, pantalla partida, o en imágenes sucesivas, los bombardeos de Bagdad y las comunicaciones de Washington; y a veces también, en el caso de la guerra actual, las manifestaciones antibélicas en todos los países del mundo. El éxito mediático y la derrota social constituyen un hecho paradójico, hecho que también opera en la arquitectura como fenómeno social. La arquitectura nunca había estado tan presente en la conciencia simbólica popular como lo estuvo después de la inauguración de la pirámide del Louvre o del Guggenheim de Bilbao, que proyecta a la fama no sólo a sus creadores sino a la arquitectura como actividad artística y, podría decirse, subversiva. Sin embargo los arquitectos nunca estuvieron tan lejos de las decisiones estratégicas del espacio urbano, (salvo en el caso del Pearl River Delta, de Rem Koolhaas, proyecto en el que se investigó la colonización del territorio en el delta de Cantón, la región del sur de China donde se unen los ríos Hsi y Pei.) Tanto en Berlín como en Barcelona o en Basilea, las decisiones urbanísticas fueron político-económicas y la arquitectura no hizo más que seguir los dictados del capital, tratando de adaptar su poética a la presión del capitalismo financiero. La arquitectura, tanto como el diseño industrial, despojados de sus contenidos sociales, se han ido transformando en formas plásticas más que en objetos de uso. Si bien la arquitectura virtual de los medios no ha acabado con la arquitectura material ha conseguido transformarla en una suerte de ilusión mucho más próxima a la plástica y al arte y cada vez más vinculada a las formas plásticas más recientes, es decir a las instalaciones hipermediáticas que son una forma especial de lenguaje poético. En ellas los especta-actores no solo impiden que el discurso del artista se transforme en un código absoluto sino que lo obligan a realizar dispositivos que los incluyan y llevan al creador-programador a producir una forma conceptual-discursiva flexible, azarosa, abierta a toda participación. Estas nuevas obras exigen que la teoría escape de los límites establecidos por presupuestos filosóficos y se transforme en proceso, como propone Pierre Levy. En América Latina la primera exposición de obras de arte

multimedia tuvo lugar en Porto Alegre, Brasil durante la II Bienal del Mercosur de 1999. Diana Domínguez artista y curadora de la muestra a la que llamó *Ciberarte: zonas de interacción* dice en el catálogo: “La muestra exhibe la importante reflexión poética que esta presente en algunas producciones que utilizan la tecnología de la era digital...”

La reflexión poética a la que alude Diana Domínguez es especialmente evidente en cuatro obras que merecen una reflexión analítica más profunda que los límites de un artículo. Estas obras son:

- *Interactive plants growing* de Christa Sommers y Laurent Mignonneau
- *La plume et le pissenlit* de Edmond Cuchot
- *Beyond pages* de Masaki Fujihata
- *TRANS-E my body, my blood* de Diana Domínguez

Interactive plants growing consiste en un vivero donde se cultivan plantas naturales diferentes. En el fondo del vivero la imagen de las plantas exhibidas aparece en una pantalla de gran tamaño. En una pared de la entrada un cartel anuncia: SE RUEGA TOCAR LAS PLANTAS. Este cartel orienta la acción de los espectadores quienes al ponerse en contacto con las plantas desencadenan, por medio de sensores escondidos su crecimiento y expansión en la pantalla.

Esta ciberinstalación, creada en 1993, más que un nuevo discurso estético o un nuevo juego de relaciones y diferencias, formula una red en las que estas apelaciones y otras muchas generan un nuevo orden semiológico y semántico, un trans-signo productor de mensajes en el cual la estructura lingüística cae bajo el efecto de cristal (Lacan, s.f.).

En efecto el crecimiento de las imágenes aparece como el efecto de la articulación de diferentes topologías y esto exige un nuevo campo de reflexión. La recién nacida epistemología de estas obras interactivas tendrá, sin duda, puntos de contacto con el psicoanálisis.

La plume et le pissenlit presenta la imagen en blanco y negro de una flor (diente de león) en una pantalla cuando el o los espectadores soplan los pétalos de la flor vuelan.

Con una estética despojada y perfecta una flor única pone en escena la velocidad del movimiento y sus detenciones, la puntuación de lo discontinuo. La obra convoca la timidez o la violencia del público que al soplar localiza la energía en un punto que la absorbe para enviarla en forma de *boomerang* al cuerpo invocante transformándolo en el creador que anima y modula con su aliento la imagen de la pantalla.

Técnicamente la obra consiste en un captor colocado sobre una placa transportadora que localiza el soplo de los asistentes y produce el vuelo de los achenios del diente de león.

En un enfoque psicoanalítico podría decirse que representa el espacio potencial de Winnicott. (Winnicott, 1975:148).

Beyond pages trata de imitar un libro real. El objetivo es ir más allá del libro convencional a través de la interactividad. La instalación muestra una mesa blanca sobre la cual aparece una pantalla con forma de libro. El participante con un lápiz digital interviene en el libro y esta intervención aparece en una pantalla mural. Las imágenes de la pantalla son desencadenadas por el público y no corresponden a las páginas del libro. De esta forma el espectador trasciende las páginas del libro y genera nuevas imágenes.

TRANS-E my body, my blood consiste en una caverna, cuando se entra se ve un pedestal que contiene un gran cuenco lleno de sangre de presuntos sacrificios. A medida que el espectador se adentra en la caverna en el fondo de la misma comienzan a surgir imágenes cambiantes que tiene características alucinatorias, elementos geométricos, abstracciones líricas se mezclan con ciertos animales. Estas imágenes están generadas por sensores invisibles ubicados en el piso que el público activa en su recorrido de la caverna.

Estas obras son, en cierta forma, la encarnación de aquello que anunciaba Lautréamont que la poesía debe ser hecha por todos.

Sin embargo tanto la arquitectura como el arte deben reflexionar acerca de un futuro digital que no reduzca su actividad a un mero entretenimiento que entienda a la sociedad más allá del concepto situacionista de *sociedad del espectáculo*, que ofrezca alternativas de comunicación distintas al mero sensacionalismo y que respete las particularidades regionales por encima del horizonte reduccionista de la globalización y la homogeneización planetarias. Los Foros de Porto Alegre han aportado su grano de arena en este sentido pero todavía falta un largo camino para transitar, camino en el cual el lenguaje poético asuma además de sus contenidos estéticos sus contenidos sociales.

Artaud decía:

El arte tiene por deber social dar salida a las angustias de su época. El artista que no ha abrigado en el fondo de su corazón el corazón de su época, el artista que ignora que es un chivo expiatorio que su deber es atraer como un imán y hacer caer sobre sus hombros las cóleras errantes de su época para descargarla de su malestar psicológico, no es un artista.

No todos los artistas son capaces de lograr esa identificación mágica de sus propios sentimientos con los furores colectivos del hombre. Y no todas las épocas son capaces de apreciar la importancia del artista y de esta función de salvaguarda del bien colectivo que él ejerce (Artaud: 287).

Más allá de Artaud dos interrogantes persisten ya que hay épocas en las que no es posible salvaguardar y hay otras en las que no alcanza con salvaguardar. ¿Cómo podrá entonces el artista transformar el proceso de la historia? ¿Alcanza con cambiar la vida con el lenguaje poético como quería Rimbaud o es necesario también transformar el mundo?

La imagen digital y lo incommunicable

La imagen digital, que extrae gran parte de su prestigio de sus vinculaciones con la ciencia, parece guiar hoy las especulaciones acerca del futuro de las comunicaciones y del arte.

En torno a este tema las carencias epistemológicas son evidentes dado que los libros de Pierre Levy figuran entre los pocos que analizan apropiadamente este campo cultural. Esta situación obliga a plantear preguntas acerca de los momentos constitutivos de estas imágenes, de sus variaciones mediáticas y de sus antecedentes en el terreno de la comunicación.

Si esta trayectoria histórico-analítica resulta necesaria es preciso determinar si debe hacerse a

la manera de una “arqueología” de tipo fenomenológico que procura disociar relaciones complejas para obtener objetos o fragmentos culturales definidos, o si es preferible establecer una tipología de los sistemas significantes con material semiótico y funciones sociales diversas.

Este problema se vuelve todavía más difícil cuando se trata de analizar las vinculaciones históricas de las experiencias artísticas con imágenes digitales que se han hecho recientemente en talleres de hospitales psiquiátricos. Dado que la crisis psicopatológica ha sido siempre clasificada dentro del campo de lo incommunicable parece imposible, entonces, asimilarla a una arqueología psiquiátrica.

Ni siquiera el propio Foucault, artífice de los más elaborados métodos arqueológico-culturales utiliza este sistema en su *Historia de la locura en la época clásica*. Más de tres siglos de cultura occidental europea son explorados en este libro. Desde el fin de la Edad Media hasta el Renacimiento, desde el siglo XVII y el XVIII, hasta la pretendida liberación de los alienados de Bicêtre. Desde la *Nave de los locos* hasta el extraño diálogo del sobrino de Rameau, desde los decretos de Colbert hasta las decisiones de la Revolución francesa. No están ausentes del libro inspiraciones más contemporáneas. Junto a *La Sorcière* de Michelet aparece *El origen* de Nietzsche. Junto a las intuiciones de Sade, la iluminación poética de Artaud y de René Char.

Esta multitud de referencias no utiliza ningún sistema simplificador o explicativo, su eficacia y su solidez se debe, según Michel Serres, a una construcción literaria basada en la geometría espacial. En su ensayo acerca de este libro *De Erewhon al antro de Cíclope* (Erewhon es un reino imaginario cuyo nombre consiste en la inversión de *no where*, ninguna parte) Serres distingue lineamientos de una

(...) geometría en estado naciente en el momento preciso en que es todavía estética y ya formal en el momento en que su forma de expresión es todavía concreta pero ya altamente rigurosa, en que su densidad se presenta en un casi vacío conceptual. Si se consideran, en efecto, los términos y vocablos, el estilo, la lógica y el organon de la obra se verá con toda evidencia que provienen de una meditación sobre las cualidades primeras del espacio, sobre los fenómenos inmediatos de la situación (1979:170).

Serres insiste sobre estas estructuras geométricas cuando afirma que la *Historia de la locura* va a seguir rigurosamente estos lineamientos espaciales. Al principio se presenta un espacio único y caótico, tan indefinible como el espacio marino en que navega la *Stultifera Navis*, la Nave de los locos. Aquí el loco representa junto con el pobre, el miserable y el desheredado toda la esperanza cristiana, se crea así un trasmundo vecino del mundo. Dos espacios cercanos donde las fronteras, las separaciones se confunden. Pero de pronto el espacio de la locura se va a estructurar de una manera nueva. A un sistema de proximidades infinitas va a suceder un corte radical en dos términos: por una parte la región de todas las razones y todas las victorias, por otra el lugar despreciable al que nunca se irá. Como diría Descartes como el otro está allá y estoy seguro de ser diferente de él, yo tengo la razón. Durante siglos esta separación se ha mantenido con ciertos matices. Esta frontera infranqueable entre la razón y la sinrazón ponía hasta el siglo XVIII del mismo lado a los criminales, los desheredados, los homosexuales y los locos. Más tarde los fue segregando de manera más selectiva. Pero puede decirse que toda la historia de la locura puede resumirse en las distintas respuestas a estas dos preguntas:

- ¿Cuál es la estructura de estos dos espacios?
- ¿Cuál es la naturaleza del límite que los separa?

Esta dualidad de dominios separados se encuentra en todo el intervalo histórico que va desde el siglo XVII hasta nuestros días. Por supuesto esta estructura tiene a lo largo del tiempo, mil caras y aspectos diferentes según la filigrana de las prácticas socio-políticas, económicas y morales de cada época. Aparece tanto en los presupuestos de las teorías médicas como en las gratuidades de una terapéutica tan delirante como el paciente que pretende curar. La independencia de estos dos niveles es, en realidad, un elemento de la experiencia de la locura.

Lejos de ser una crónica o la historia de la génesis de las categorías psiquiátricas la *Histoire...* de Foucault muestra la variación de estas estructuras duales ¹ (1961). En el momento actual el hecho de poner ordenadores en manos de los internos en hospitales psiquiátricos para generar textos o imágenes supone dar la palabra a quien nunca ha sido escuchado. Durante tres siglos el discurso de la locura era tan segregado como la locura misma. Se le da ahora la posibilidad de expresarse sin restricciones a quienes nunca habían podido hacer un uso legítimo de ella.

Hablar de locura implica elegir un lenguaje. Se puede hablar del sujeto del delirio o del delirio mismo. Si se elige esta última posibilidad se advierte enseguida que, metáforas inevitables, las palabras que traman la textura del delirio y las que quieren dar cuenta de él son, a menudo, las mismas. El alcance poético de estas palabras ha sorprendido a artistas y psicoanalistas a principios del siglo XX. Son conocidas las cartas intercambiadas entre André Breton y Jacques Vaché en las que se transcriben fragmentos del discurso de los pacientes afectados de psicosis después de haber combatido en la primera guerra mundial. La carga poética de estos fragmentos hizo suponer a Breton que allí residía la clave de la creación y que solo liberándose de las barreras de la razón, a través del método del automatismo psíquico, era posible lograr una tensión literaria adecuada. Antes que Breton el psicoanalista húngaro Ferenczi había descubierto el particular contenido poético de los textos de sus pacientes psiquiátricos y los publicaba en la prestigiosa revista *Nyugat* (Occidente) fundada en Budapest en 1908.

En su libro *Critique et clinique* Deleuze después de afirmar que

La literatura esta más bien del lado de lo informe o de lo inacabado, tal como hizo y dijo Gombrowicz. Escribir es una actividad del devenir siempre inacaba siempre en vías de transformación y que desborda toda materia vivible y vivida (1993:11).

Critique et clinique analiza el caso de Louis Wolfson autor del libro *Le schizo et les langues*, escritor y artista que pasó años de su vida en el hospicio. Compara este caso con el de Raymon Roussel y encuentra analogías sorprendentes ya que Wolfson, autor americano cuyos libros fueron escritos en francés convertía las frases de la lengua materna en base a un procedimiento fundado “sobre la idea de genio de asociar las palabras lo más libremente posible” (Ibid: 19).

Roussel operaba exclusivamente con su lengua materna, el francés y convertía una frase originaria en otra cuyo sonido y perfil fonético era similar pero cuyo significado era totalmente diferente como “Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard” y “les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard”². Roussel construye una lengua homónima al francés, Wolfson una lengua parónima del inglés. Lo que hace del procedimiento de Roussel una obra de arte, conti-

núa Deleuze, es que la brecha entre la frase originaria y su conversión se encuentra colmada de historias maravillosas proliferantes, relacionadas entre sí que proliferan como una vegetación lujuriosa y terminan por cubrir el punto de partida. En Wolfson, en cambio, aparece un vacío una separación de la realidad vivida por el autor como un hecho patógeno o patológico. Debido a esta circunstancia dolorosa los vacíos en el texto subsisten y se propagan.

Si se examina el discurso del arte contemporáneo, no sólo de la literatura sino de las artes plásticas y la música se advierte que está nutrido de metáforas que no son ajenas a las del discurso de la crisis psicopatológica: estructuras rígidas se rompen, se fracturan o explotan; interiores bien defendidos se derrumban o resquebrajan. Las fronteras de los territorios íntimos son invadidas, borradas. Los objetos adquieren una importancia desmesurada o desaparecen. Las formas se desdobl原因, se curvan o se distorsionan. Las imágenes se alteran, desdibujadas por flujos. Sin embargo en el caso del arte se produce un segundo cambio formal. Al desborde sucede el control, al estallido la contención, a la incoherencia el sentido. En el caso de la crisis psicopatológica al estallido sucede el pánico, la noción de encarar una situación peligrosa. Frente a esto la sociedad contemporánea reacciona con dos actitudes que están aparentemente en las antípodas, pero cuyos efectos son, a menudo, complementarios: la evasión del problema o la intervención draconiana. En el primer caso por una especie de pseudo liberalismo se pretende *laissez faire, laissez passer* cuando todo va mal. En este caso es alguna instancia social a la que se descalifica, la policía, el médico policial, la institución psiquiátrica quien debe regular la situación y desencadenar la internación. En el segundo caso la internación es inmediata para borrar la anarquía de los síntomas.

Instituciones o soluciones

Es para escapar de estos guiones, recurrentes en el terreno de la psiquiatría, que un grupo de artistas argentinos constituyó el *Frente de artistas del Borda*. Este grupo decide abrir un espacio de creación comunitaria dentro de la institución cualquiera sea su localización, los talleres, los patios el ambulatorio, que permita desarrollar intereses comunes de artistas internos y externos. Preocupados por explorar las particulares capacidades creativas de los sujetos en crisis se trabaja promoviendo un singular encuentro entre la fecundidad del delirio y la contención lógica. Más que reducir un exceso o llenar un vacío o una falta, se descifran los resortes de las pseudo soluciones o de las recetas mágicas. Artistas de fuera y artistas de dentro hacen una lectura plural de dramas convergentes.

Incluso a riesgo de incurrir en fórmulas superadas no se duda en reconocer que el encuentro es, en el sentido fuerte del término, una toma de contacto. Reconocer el peso, la importancia, los límites de una implicación personal. Saber que uno se transforma en el protagonista de una historia, un actor dotado de ciertas posibilidades restringidas pero cuya entrada en escena contribuirá, eventualmente, a cambiar las reglas el juego.

En lugar de tomar en *block* una formulación que indexa el malestar de la crisis al registro de las de las semiologías populares o científicas, se trata de percibir por que series creativas los internos-artistas lograrán estabilizar la arquitectura compleja de sus capacidades. Sin agruparse, como la antipsiquiatría de Cooper y Laing en comunidades terapéuticas donde se privilegia las capacidades curativas de aquellos que vivieron la crisis psíquica y volvieron de ella, en este

modelo se asume que, en determinados momentos, aquellos que son capaces de vivir el delirio creativo sin las consecuencias negativas de la crisis pueden compartir esta capacidad y ayudar a superar el dolor de la fractura o colaborar para que esta no se produzca. Los artistas de fuera aprenden con los internos no solo técnicas y recursos estéticos nuevos e insospechados sino formas de convivencia social a menudo más armónicas y solidarias que las de su vida cotidiana. Toda esta compleja estructura que implica el Frente se vio conmovida cuando se decidió incluir ordenadores como instrumentos de creación que podían utilizar tanto los artistas de fuera como los de dentro. Una institución delimita un espacio y acompasa el tiempo con un ritmo específico. Sus engranajes, como el mecanismo de los relojes marcan las horas y cortan las jornadas en playas diferenciadas. Este conjunto le da una suerte de identidad en la que se puede especificar la estructura y la organización. Se pueden reconocer los roles las jerarquías, las esferas de poder, las técnicas y los espacios funcionales. Fue, precisamente, esa intención de desviar la técnica de su rol específico y ponerla al servicio de la creación lo que produjo una suerte de impacto. Esta forma de utilización alteraba los roles, confundía las esferas de poder. Los internos no manejaban ya inofensivos lápices, pinceles e instrumentos, masa de modelar o partituras, ahora tenían en sus manos las mismas herramientas que el personal “especializado”. El precio de los aparatos fue el primer escollo, más tarde aparecieron consideraciones de orden terapéutico las nuevas tecnologías podían generar relaciones extrañas, producir una fuente de excitación pernicioso. Esta descripción parece contradictoria con la voluntad de la institución de abrirse a los nuevos requerimientos de los artistas de fuera para trabajar con los internos, como también parece contradecirse con la capacidad de la propia institución para aceptar las extrañas propuestas artísticas y reconocer, al mismo tiempo, su pertinencia y su peligro, para aceptar propuestas estéticas y creativas que nada tienen que ver con la psiquiatría y sus estrategias. En resumen dos máquinas fueron aceptadas, aunque con reparos, reconociendo la imposibilidad de la situación pero aceptando su dinámica porque sugiere la hipótesis de soluciones posibles. En realidad el afuera y el adentro de una institución son campos bien diferenciados pero el trabajo del Frente de artistas del Borda ha generado una zona intermedia donde elementos de fuera y de dentro se combinan creando una frontera fluctuante.

Los grabados de Escher pueden sugerir este tipo de zona de encuentro particular. Son conocidas sus obras en las que, por transformación progresiva, un friso de pájaros se convierte en peces. Arriba en el cielo y abajo en el mar el dibujo no tiene ambigüedades. En el centro todo parece reversible, doble, indeterminado, aparecen pájaros-olas y vientos de peces. En este centro se produce un cambio de forma brusco, mágico, fascinante. Es la zona más rica del dibujo. En el aire-mar pájaros y peces cohabitan en un torbellino extraño y seductor.

Estos confines, este no *man's land*, son aquellos en los que cada serie de características de la existencia ve confundirse lo que se consideraba claro y distinto para dar origen a otras figuras complejas. Los integrantes del Frente exponen, a menudo, fuera de la Institución, montan exposiciones, *performances*, espectáculos teatrales y de títeres. En estos espectáculos artistas internos y externos trabajan codo a codo sin ninguna diferenciación. A veces se ha planteado el perpetuar el trabajo afuera sin volver a la institución. Sin embargo la institución es para muchos de los internos, al mismo tiempo, un mundo kafkiano cuando están dentro y un paraíso perdido cuando salen. Universo anónimo, despersonalizado, inhumano, perseguidor y familia ideal,

estructurada, confiable, cuando la piensan a distancia.

Por eso el Frente realiza un trabajo a contrario de las clasificaciones binarias. Ningún servicio psiquiátrico estrechamente especializado podrá admitirlo. Las críticas que ha suscitado exceden la medicina, irritan a ciertos sectores sociales, escapan a las fórmulas judiciales. Pero, en conjunto, dentro de esta zona de confusión, ofrece una superficie de inscripción y forja un contexto que no descalifica a nadie. Se trata, en este tiempo de encuentro, de conseguir desplazarse fuera de los roles esperados, de los estilos, de los protocolos de las técnicas y las referencias. Por eso la incorporación de nuevas tecnologías para la expresión artística significó un paso adelante en el terreno de la integración, no solo con los artistas de fuera del Frente sino con sectores más vastos de la sociedad. La tecnología confiere un aura de respeto a quienes la usan que le ha otorgado a los artistas de dentro una nueva confianza en sí mismos, nuevas energías y un campo de profundización e investigación de sus capacidades artísticas.

Construir un punto de anclaje en la periferia de los dispositivos identificados equivale a proponer un cuadro cuyos bordes son desconocidos; por una parte se trata de una recuperación de la velocidad de los cambios tecnológicos por parte de aquellos que habían sido dejados, deliberadamente, fuera del tiempo y de la historia y por otra se relaciona con la evolución de disciplinas artísticas cuyas relaciones complejas con la locura no pueden ser ignoradas.

Si bien estas relaciones son todavía discutidas en medios académicos se puede presentar el testimonio, indiscutible de Marcel Duchamp para avalar esta hipótesis.

En un artículo reportaje a Duchamp publicado en la revista *Chimères*, Jean Jacques Lebel le pregunta en que sentido usa la palabra *Institución* para referirse a los museos. La respuesta no puede ser más directa:

Uso esa palabra en el sentido de hospicio, o de asilo para ciegos, sordo-mudos, viejos o alienados. Eso son los muros para los artistas no? Sobre todo se parecen a casas de locos congelados donde los conservadores-enfermeros estudian retrospectivamente los casos más típicos. Sin embargo cuando uno esta loco, vivo o muerto es mejor estar encerrado, sería demasiado peligroso estar afuera (1976).

Por otra parte esta experiencia relaciona y, al mismo tiempo, confronta la ciencia médica, en este caso la psiquiatría, con otro campo científico, en la actualidad más dinámico, el de los sistemas matemáticos que sustentan la tecnología digital.

Esta forma particular de relación recuerda lo que escribió George Bataille:

Únicamente después de superar los límites exteriores de otro tipo de existencia y de conocer sus contenidos mitológicos es posible tratar a la ciencia con la indiferencia exigida por su naturaleza específica, pero esto ocurre solo a condición de abordarla con armas que le son propias haciéndola producir a ella misma los paralogismos que la limitan (1972:23).

Es en efecto una alianza híbrida entre el arte, la locura y la tecnología lo que dará una posibilidad de cambiar las viejas estructuras sociales.

Notas

1. Foucault las llama estructuras binarias. (1961:625).
2. “Las letras blancas en las bandas del viejo billar” y “Las cartas del banco acerca de las bandas del viejo pillo.”

Referencias Bibliográficas

- Artaud, A. (1978). *Oeuvres Completes*. Tomo VIII. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris: Points.
- Bataille, G. (1972). *Condiciones de la representación mitológica*. Obras completas. Tomo II. Paris: Gallimard.
- Chomsky, N. (1969). *Le langage et la pensée*. Paris: Payot (tit. original: *Language and Mind*).
- Duchamp, M. (1976). *Revista Chimère* [entrevista]. Paris.
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Ed. Minuit.
- Foucault, M. (1961). *Historia de la locura en la época clásica*. (*Histoire de la folie a l'âge classique*) Paris: Ed. Plon.
- Husserl. (1962). *Origen de la geometría*. Paris: PUF.
- Jakobson, R. (1967). *La poesía rusa de mi generación*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kristeva, J. (1974). *Critique*. Paris.
- Lacan, J. (s.f.). La Radiophonie. *Revista Silicet* N° 21-3 p 65. Paris.
- Serres, M. (1979). *De Erewhon al antro de Cíclope*. En Hermès T I p. 170 col Points. Paris: Minuit.
- Winnicott, D. (1975). *Jeu et Realité*. Paris: Gallimard.

Summary: The present essay discusses digital arts from the construction of theoretical categories that feed the disciplines of linguistics, epistemology and psychoanalysis. Through the analysis of work of technological and transformational spirit characteristics, and in cases of study that navigates on the margins of society such as the Borda's Artist Front, the essay condenses a theoretical background that links work, authors and ideas from the diversity that is necessary for the treatment of a complex paradigm. This way, the critical questioning and the political environment show themselves as the foundation for the positive subversion that works as a trademark for today's art.

Key words: Art - digital - image - Linguistic - Psychoanalysis.

Resumo: O ensaio aborda a questão das artes digitais a partir da construção de categorias teóricas que se sustentam teoricamente na lingüística, a epistemologia e o psicoanálise. Através do análise de obras de caráter tecnológico e espírito renovador; e de casos de estudo que transitam pelas periferias como o frente de artistas do Borda, o ensaio conjuga um devenir teórico que

vai enlaçando obras, autores e ideias desde a diversidade necessária para a abordagem dum paradigma complexo. Assim, a questão crítica e o âmbito político revelam-se como os suportes para o pensamento da subversão positiva que caracteriza à arte atual.

Palavras chave: Arte - digital - imagem - Lingüística - Psicoanalise.
